

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Der Dybuk / Il dibbuk

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1682099> since 2018-11-24T09:14:02Z

Publisher:

Academia University Press

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Ugo Volli

Der dibek, in yiddish, *Il dibbuk* in italiano, *Ha-dibuk* in ebraico, *Dybuk* in polacco, è il più noto film del cinema yiddish. Basato sul dramma di Sholem An-skij, fu girato in Polonia da Michał Waszyński nel 1937, naturalmente in bianco e nero. Tra gli attori figurano Avrom Morevski (lo *tsaddik*), Isaac Samberg (il messaggero. Val la pena di ricordare che Samberg fu ucciso dai nazisti il 4 novembre 1943, dopo la rivolta del campo di Poniatowa, Lubelskie in cui era stato rinchiuso), Lili Liliana (Leah, la protagonista), Moyshe Lipman (suo padre Sender), Leon Liebgold (il suo aspirante fidanzato Khonen), M. Messinger (Menashe, che le viene destinato a sposo) e Samuel Branecki (Nakhman, il padre di lui).

Il dramma originale, che il film riprende con alcune importanti modifiche nel percorso narrativo anche se non nei contenuti fondamentali della trama, intitolato דער דיבוק, *Der dibek, oder tsvishn tsvey veltn* (*Dibbuk, o Fra due mondi*) era stato scritto nel 1914 da Šlojme-Zanvl Rappoport, noto con il suo pseudonimo russificato Semën Akimovič An-skij (spesso trascritto Ansky). L'opera era basata su anni di ricerche di Sholem An-skij, che aveva viaggiato tra gli *shtetl* di Russia e Ucraina, documentando credenze popolari e storie degli ebrei chassidici. Il copione ebbe una storia tormentata: la prima versione rimasta è in russo, poi An-skij l'ha tradotto in yiddish. An-skij infatti aveva perduto il manoscritto yiddish di *Der dibek* quando era fuggito dalla Russia bolscevica e lo ricostruì sulla base della traduzione ebraica di Hayim Nahman Bialik nel 1918.¹

Il testo aveva colpito molto Stanislavskij ma i piani per produrre lo spettacolo in russo al Teatro d'Arte furono interrotti dalla rivoluzione bolscevica. Sholem An-skij, che morì nel 1920, non visse abbastanza per vedere il suo testo rappresentato. Quando, il 9 dicembre 1920, l'opera di An-skij andò in scena a Varsavia (con la regia di David Herman, Miriam Orleska nei panni di Leah, Alyosha Shtayn nel ruolo di Khonen e Avrom Morevski nel ruolo dello *tsaddik* di Miropol), l'idea del suo successo non era del tutto

¹ Il Centro di Studi Ebraici dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" ha proposto una edizione comparativa dei tre originali, con testo a fronte in ebraico (a cura di Giancarlo Lacerenza), in russo (a cura di Aurora Egidio) e in yiddish (a cura di Raffaele Esposito). I tre testi appaiono in altrettanti volumi dell'editore CSE di Napoli (2012), accompagnati da una sezione di saggi (curata da G. Lacerenza, direttore del progetto).

improbabile, data la popolarità del tema tra le masse ebraiche in Russia e in Polonia, ma non si poteva certo immaginare che il dramma potesse diventare uno dei più noti e diffusi nella storia del teatro yiddish e in generale ebraico.

Fondamentale per questo sviluppo fu la messa in scena in ebraico della compagnia Habima, che debuttò a Mosca nel 1922 (utilizzando la traduzione di Bialik, diretta da Evgeni Vachtangov e con Hanna Rovina come Leah) e quattro anni più tardi fu portato dalla stessa compagnia in tutto il mondo. Proposto a un pubblico che raramente riusciva a capire l'ebraico, l'*Ha-dibuk* di Habima superava il linguaggio con una teatralità potentemente espressionista e universalmente accessibile al di là delle barriere culturali e linguistiche, modellata dal gesto, dal suono e dalle scene. Successivamente il testo fu prodotto in polacco, ucraino, tedesco, inglese, francese, danese, svedese, bulgaro e russo e oggetto di numerosi film.

Il dramma è ambientato in uno *sthetl* immaginario dell'Europa orientale, presumibilmente nella prima metà del diciannovesimo secolo, come si capisce dalla genealogia rivendicata dallo *tzaddik*, il maestro spirituale del luogo. Al centro vi è la storia d'amore di Khonen, un povero studente di scuola talmudica, e Leah, la figlia del ricco locale, che si innamorano a prima vista e irrimediabilmente. Ma il padre di Leah rifiuta la proposta di Khonen e si prepara ad accasarla in una famiglia ancora più ricca di un paese vicino. Khonen è disperato per il rifiuto e tenta manipolazioni magiche, con tratti demoniaci, per ottenere la mano della propria amata. All'inizio sembra che la magia funzioni, perché i due capifamiglia non trovano un accordo economico, ma poi il matrimonio è combinato e Khonen muore, non si capisce se per la debolezza fisica provocata dalla sua vita miserabile, per la delusione, per un tentativo di evocazione demoniaca o addirittura per suicidio. I preparativi per le nozze di Leah proseguono. Ma poi, poco prima del matrimonio, dopo una visita al cimitero, lo spirito di Khonen entra in Leah sotto forma di un *dibbuk*: nel folklore yiddish, si tratta dell'anima di un defunto che non si rassegna alla morte e "si attacca" a un vivente. La parola viene dalla radice ebraica *d.v-q* che significa "aggrapparsi, aderire" e di solito è usata per descrivere esperienze mistiche di fusione con la divinità. Riconosciuto e diffidato, il *dibbuk* si rifiuta di abbandonare l'amata, consenziente a questa unione contro natura. Viene interpellato lo *tzaddik*, il maestro spirituale che sovrintende alla comunità e di cui il padre di Leah è un seguace. Nel colloquio viene rivelata la ragione dell'ostinazione del *dibbuk* e dell'amore irresistibile dei due giovani. Si tratta di un voto solenne fatto tra il padre di Leah e quello di Khonen prima delle nascite dei loro figli, i cui si erano obbligati, se uno avesse avuto un figlio e l'altro una figlia, a farli sposare. Ma il padre di Khonen era morto attraversando un fiume al momento della nascita del figlio, mentre quello di Leah aveva dimenticato o piuttosto rimosso il voto, e aveva stabilito il

matrimonio della figlia soltanto in base a considerazioni economiche. L'ossessione per la ricchezza viene indicata esplicitamente come la causa della tragedia.

Convocato dal tribunale rabbinico riunito dallo *tzaddik*, allo spirito del padre viene detto che deve accontentarsi delle scuse del suo ex compagno di studi. Senza successo: il fantasma del padre di Khonen rifiuta il compromesso, come il figlio respinge le minacce e non accetta di andarsene dal corpo di Leah. Lo *tzaddik* utilizza a sua volta l'arma del rituale kabbalistico. Accendendo candele nere e suonando uno *shofar* (lo strumento costituito da un corno di montone che si usa nelle cerimonie più solenni dell'ebraismo), lo *tzaddik* scomunica il *dibbuk* e lo scaccia dal corpo di Leah. Ancora inutilmente: lo spirito del figlio, bandito dal corpo dell'amata, ritorna e ne reclama l'anima. «È soltanto attraverso i tuoi pensieri che posso ricordare chi sono», lo spirito di Khonen dichiara a Leah, la quale a sua volta vuole restare unita a lui e quando la violenza del rituale li separa lo raggiunge nella morte.

Il rituale religioso, sia quello giuridico basato sulle forme codificate dal Talmud, sia quello folklorico che affonda le radici nel misticismo della Kabbalah, non ha la forza di separare due anime così avvinte. Contrastare la loro unione e sciogliere il voto imprudente ma generoso dei genitori porta soltanto alla distruzione degli innamorati e alla sconfitta dolorosa di chi sta loro intorno, dallo *tzaddik* al padre di Leah alla famiglia del suo pretendente. In generale, quel che gli spettatori leggevano nel testo di An-skij, e noi a maggior ragione con loro, sono gli indizi precoci della distruzione di un mondo presentato nel dramma come se avesse già perduto la propria armonica (e naturalmente mitica) integrità.

La versione cinematografica di Michał Waszyński, basata sulla sceneggiatura predisposta da Alter Kacyzna e Mark Arnshteyn con la collaborazione di Anatol Stern, introduce parecchie varianti. Meno noto di An-skij, Waszyński è un personaggio interessante, nato col nome di Michał Waks in una famiglia ebraica polacca nel 1904 a Kowel, in Volinia (ora in Ucraina), che a quel tempo faceva parte della Russia. Quando la Germania occupò la regione durante la Prima guerra mondiale, Michał si trasferì prima a Varsavia e poi a Berlino, dove lavorò come aiuto del grande Friedrich Murnau, il regista di *Nosferatu*. Al suo ritorno in Polonia si convertì al cattolicesimo e cambiò il suo nome in Waszyński. Nonostante questa abiura, che in quegli anni doveva certamente essere traumatica, il regista mostra nel film una notevole competenza, ma anche una evidente passione per il mondo ebraico orientale.

Le maggiori modifiche sono due. La prima è l'introduzione di un nuovo personaggio, chiamato "messaggero". Ma messaggero è il significato originale della parola greca "anghelos" con tutti i suoi derivati nelle varie lingue moderne e anche dell'ebraico "malakh", che ha lo stesso significato. Il messaggero del *Dibbuk* non è una figura

gradevole, è un uomo di mezz'età con barba e bastone, sempre presente nei momenti decisivi, che sembra non guardare mai direttamente i propri interlocutori e appare l'unico a conoscere la verità della vicenda, anche se non la rivela e contribuisce poco a svilupparla: un'aggiunta che non cambia la trama, ma è costruita proprio per sottolinearne il carattere predeterminato e la consequenzialità morale, al di là delle stranezze gotiche in cui è avvolta.

Il secondo cambiamento è lo sfruttamento della possibilità del cinema di cambiare facilmente ambienti per mostrare cose che nel dramma di An-skij sono soltanto riferite. Così, ad esempio, sono alcune scene iniziali in cui si vedono i genitori dei due futuri innamorati cercare di raccontare allo *tzaddik* il voto che hanno fatto. Le scene sono particolarmente significative perché sono mescolate alla liturgia di Hoshannah rabbah, l'ultima festività ebraica del ciclo autunnale che inizia con il Capodanno ebraico (Rosh Hashanah), e culmina con il giorno dell'espiazione (Yom Kippur), aperto da un celebre rito di annullamento dei voti presi l'anno precedente (Kol Nidre). In questa giornata la tradizione vuole che venga presa la decisione sul destino degli esseri umani, la quale però viene definitivamente suggellata proprio alla conclusione del ciclo, per Hoshannah rabbah. Vi è dunque una risonanza teologica nell'impegno preso dai due padri. Nel film si vede anche la morte del padre di Khonen e quella simmetrica della madre di Leah.

Altre scene aggiunte nel film sono la visita di Leah al cimitero dov'è sepolto il suo amato, che dà luogo alla possessione, e soprattutto vi è sviluppata la scena della danza della futura sposa con i poveri del villaggio, coreografata da Judith Berg, che diventa una sorta di notte di Valpurga espressionista. Se il testo teatrale di An-skij è una rievocazione del mondo perduto ma vicino degli *shtetl*, nostalgica e affettuosa proprio perché se ne mostra la dolorosa intensità religiosa e del sentimento, il film volge questo ricordo in una zona più mitica e nera, ne trae una leggenda gotica universale, nonostante la precisione dei dettagli liturgici e folklorici.

Molti autori e teatranti² hanno notato una somiglianza fra il *Dibbuk* di Sholem An-skij e *Romeo e Giulietta* di William Shakespeare, soprattutto sulla base dell'accostamento fra amore e morte. Qualcuno per questa ragione ha anche associato il testo a *Cime tempestose* di Emily Brontë, a *Tristano e Isotta*, a *Piramo e Tisbe*.³ Ma la somiglianza con il capolavoro di Shakespeare è molto più stretta, ha carattere strutturale. Vi è l'amore a

2 Fra gli altri, di recente il regista Albert Schultz, la teologa femminista Heidi Epstein, il coreografo Pearl Lang, il critico Ben Brantley, lo storico James Fisher, il drammaturgo Tony Kushner ecc.

3 I riferimenti sono in Heidi Epstein, "Sick with Love: The Musical Symptoms of a Shtetl-Bound Shulammite", in *The Bible and Posthumanism*, Jennifer L. Koosed, ed., Semeia Studies Series, Society of Biblical Literature, Atlanta 2014, p. 105.

prima vista, il conflitto generazionale, la sfida dei giovani al mondo degli adulti e al matrimonio combinato, cui il punto di vista del testo aderisce, vi sono interventi religiosi e dell'autorità locale, vi è una morte in qualche modo non definitiva che ne provoca un'altra e con essa si conferma, vi è il pentimento della vecchia generazione per il danno provocato alla nuova, vi è la presenza di una festa, vi è un altro candidato alle nozze, innocente ma inadatto, vi è il senso di un destino infelice che surdetermina una trama a tratti capziosamente improbabile.

Senza proporre un'analisi strutturale che giustificerebbe meglio l'impressione, è evidente che i due testi sono varianti dello stesso intreccio. Dato che Sholem An-ski era un autore tutt'altro che ingenuo, con una formazione culturale vasta compiuta anche nell'Europa occidentale, è ragionevole pensare che la dipendenza del suo capolavoro da Shakespeare fosse consapevole. È interessante partire da questa constatazione per riflettere sul senso dell'opera. Ogni testo (ma anche ogni spettacolo) teatrale non trae il suo significato soltanto dal meccanismo della trama, ma anche da altri fattori, il cui più importante è il sistema di valori che mette in azione e la cultura che rappresenta. Uno dei modi per capire concretamente tali determinazioni è partire dalla conclusione del testo – che inevitabilmente implica una morale – e chiedersi quali elementi della narrazione siano messi in rilievo per giustificarli. Sia in *Dibbuk* che in *Giulietta e Romeo* la coppia di giovani innamorati alla fine muore, innescando l'autocritica degli adulti. Gli uni e gli altri muoiono per aver violato un tabù, che narrativamente ha la forma di un confine e la colpa dei padri deriva dall'aver stabilito questo confine.

È chiaro che Shakespeare si riferisce alla cultura inglese dell'"autunno del medioevo", in particolare a quella della Guerra delle due rose (1455-1485) e del periodo immediatamente successivo, proiettandolo in questo caso su un'Italia di fantasia. Ma lo fa un secolo dopo, scrivendo sotto il grande regno di Elisabetta, da postumo inevitabilmente critico dell'anarchia feudale. An-ski scrive di un mondo yiddish profondamente influenzato dalla religiosità chassidica, ma lo fa anche lui da postumo, dopo che la modernità economica, sociale e ideologica, rappresentata dagli eserciti di Napoleone, dall'illuminismo dell'Haskalah e dall'industrializzazione incipiente avevano incrinato l'integrità di quel sistema sociale, se mai c'era stata, e alla vigilia dei due colpi mortali al mondo yiddish che sarebbero stati inferti dalle persecuzioni comuniste e poi dalla Shoah. La cultura cui si riferisce Shakespeare è quella della lotta tra famiglie e clan, della spavalderia individuale degli aristocratici, dell'onore, dell'impotenza dell'autorità civile, dell'assenza dello stato. An-ski guarda a una società in cui progressivamente il valore economico prevale su quello religioso, ma in cui ancora agiscono forme di culto, di saggezza e di autogoverno regolate da un lato dal legalismo talmudico e dall'altro dal carisma degli *tzaddik*, spesso organizzati per dinastie.

Non vi sono in *Dibbuk* figure esterne al mondo ebraico, non vi è modo di uscire da una cultura rappresentata come chiusa in se stessa. Il confine con l'esterno non è dunque avvertito e neppure si vedono le fratture politico/sociali più importanti nella *yiddishkeit* ottocentesca: quella per un secolo molto acuta fra chassidim (seguaci del movimento carismatico, pietista e popolare fondato a metà del Settecento dal Baal Shem Tov) e *mitnagidim* (razionalisti e conservatori sul piano religioso, che rifiutavano il "sentimentalismo" chassidico); quella più grave ancora fra ortodossi e aderenti all'illuminismo ebraico, che nei primi decenni dell'Ottocento sfocia nella Riforma, soprattutto nel mondo germanico, ma con infiltrazioni anche orientali; né fra questi e protosocialisti (di cui An-skij stesso faceva parte), protosionisti, laici più o meno assimilati. Tutti questi conflitti erano ben presenti ad An-skij ed erano già stati per esempio bene illustrati nelle storie di Sholem Aleichem su Tevye il lattivendolo pubblicate nel 1894, dunque un quarto di secolo prima del *Dibbuk*, che poi divennero un film per la prima volta nel 1937 (lo stesso anno di *Dibbuk*) e conobbero un successo straordinario come spettacolo di Broadway (*Fiddler on the Roof*, a partire dal 1964) e come film nel 1971. Naturalmente non cito qui quest'altra famosissima espressione della cultura yiddish per tentare un confronto o una classifica, ma per chiarire la fortissima delimitazione che An-skij ha stabilito attorno al suo *shtetl* immaginario, rappresentandolo con un'autonomia e una integrità che non c'è mai stata.

All'intero dello *shtetl* vi è una differenza fondamentale fra il mondo spirituale e rituale della sinagoga e quello della ricchezza. È una barriera fra il prestigio dello studio e quello dell'economia che c'è sempre stata nel mondo ebraico, ma per secoli è stata superata con un fondamentale compromesso. Come scrive già il Talmud milletrecento anni prima del *Dibbuk*, con la solita esagerazione pedagogica, «tutti i profeti profetizzarono solamente riguardo alla ricompensa per chi fa sposare la figlia con uno studioso di Torah, per chi conduce affari per conto di uno studioso di Torah, per chi utilizza la propria ricchezza per beneficiare uno studioso di Torah» (Talmud Bavli, *Ketubot* 111b, *Berachot* 34b). Insomma l'idea è che fra le aristocrazie del denaro e del pensiero debba svolgersi uno scambio continuo, innanzitutto in termini matrimoniali. È ciò che rifiuta il padre di Leah, che punta a incrementare in ogni modo il proprio patrimonio. Ciò non segnala un disconoscimento aperto della leadership rabbinica, anch'egli da giovane è stato allievo dello *tzaddik* di Miropol (come il padre di Khonen: proprio in sua presenza hanno stretto il voto che è all'origine della vicenda), e continua a rispettarlo, tanto da cercare il suo aiuto per superare l'ostacolo al matrimonio della figlia. Ma ciò che conta per lui e per il mondo circostante è soprattutto la sicurezza economica, la crescita del patrimonio.

Mentre l'aristocrazia economica aumenta la propria ricchezza e la distanza dai poveri, cui continua a fare elemosina, ma non abbastanza per ottenere la loro benevolenza (e questa opposizione sociale è la seconda barriera pertinente nel dramma), il potere spirituale declina. Messo di fronte al caso del *dibbuk*, lo *tzaddik* inizialmente esita, si dichiara stanco, rievoca la facilità con cui i suoi antenati avrebbero fatto fronte a un problema del genere, che è al limite delle sue forze. È un brano estremamente significativo, che ricorda una leggenda messa da Elie Wiesel come prefazione al suo romanzo *Le porte della foresta* (scritto nel 1964):

Quando il grande Rabbi Israel Baal Shem Tov avvertiva l'incombere di una qualche sciagura sul popolo ebraico aveva l'abitudine di andare a riflettere in un punto della foresta; là accendeva un fuoco, recitava una certa preghiera e il miracolo si compiva: la sciagura si allontanava. Più tardi, quando il suo discepolo, il famoso Maggid di Mezeritsch, doveva intercedere presso il cielo per le stesse ragioni, si recava nello stesso punto della foresta e diceva: «Signore dell'universo, porgi l'orecchio. Non so come accendere il fuoco, ma sono ancora capace di recitare la preghiera». E il miracolo si compiva. Successivamente, anche Rabbi Moshe-Leib di Sassov, per salvare il suo popolo, andava nella foresta e diceva: «Non so come accendere il fuoco, non conosco la preghiera, ma posso ancora rintracciare il luogo e questo dovrebbe bastare». E questo bastava: anche in quel caso il miracolo si compiva. Poi toccò a Rabbi Israel di Ryzin allontanare la minaccia. Seduto nella sua poltrona, si prendeva la testa fra le mani e diceva a Dio: «Non sono capace di accendere il fuoco, non conosco la preghiera, non sono neppure in grado di ritrovare il posto nella foresta. Tutto quello che so fare è raccontare questa storia. Dovrebbe essere sufficiente». E bastò.

Anche la genealogia dello *tzaddik* personaggio del *Dibbuk* risale per generazioni fino al Baal Shem Tov, il fondatore del chassidismo, e ha toni analoghi, tanto da far pensare che An-ski sia stato a conoscenza di questa storia che Wiesel ha evidentemente tratto dalla tradizione (essa è di solito attribuita proprio a Rabbi Israel di Ryzin, l'ultimo personaggio della parabola, attivo verso la metà dell'Ottocento). Il nostro *tzaddik* però si trova a un grado ancora successivo, e il suo intervento, seppure funziona, non può certo essere detto "sufficiente" a evitare la tragedia. Anzi, in un certo senso contribuisce a provocarla. Siamo dunque in una comunità che è presentata come integrale e autosufficiente, ma che il suo esponente più lucido sente come stanca e in un certo senso postuma. Il padre di Leah non solo non ha rispettato il voto stretto con il suo compagno di studi, ma soprattutto non è stato capace di rispettare il nesso fra economia e saggezza, commercio e studio, e anche quello fra ricchezza e povertà che aveva l'opportunità di suturare.

Di fronte a questa colpa (in ebraico il peccato è un "khet", un colpo che non raggiunge il bersaglio, un errore), si profila quella di Khonen, che ignora i limiti dell'azione rituale, pretende di usare il sapere per il proprio desiderio, tenta di evocare forze demoniache. Insomma anche lui trasgredisce alcune barriere che sono fondamentali nella tradizione ebraica, dove il divieto della magia e della necromanzia è nettissimo. Ma queste azioni

sono quasi soltanto accennate nel testo, e non determinano davvero la tensione drammatica: l'attaccamento reciproco fra lui e Leah è esplicito e irrimediabile fin dal loro primo incontro e il dramma è già tutto in questa fusione. Il rapporto con l'oltretomba può essere preso anche come folklore popolare, come illusione psicologica, come espediente scenico. Come in *Macbeth* non sono le tre streghe a determinare l'azione che predicono, in *Dibbuk* non è la magia o l'invasione dell'anima di Khonen a produrre la tragedia, perché ne costituisce soltanto la manifestazione esteriore. Il senso vero della storia non è la critica razionalista di una comunità superstiziosa, che pure probabilmente Sholem An-ski sentiva, ma il dramma della sua inevitabile dissoluzione.